



Artà (Mallorca). Taller de cosidores, 1949.

Gabriel Genovart

Aproximadament quatre o cinc lustres més tard de l'any 1951 (en què se situa l'acció de *The last picture show*), i tot coincidint poc més o manco amb el temps en què, cap allà el 1976 o 1977, s'estrenà aquest film al nostre país, els cines de Mallorca, especialment els dels pobles més petits de la part forana i els de les velles barriades de Ciutat, començaren a entrar en un procés d'agonia semblant al descrit per Bogdanovich a la seva pel·lícula. Amb la generalització dels nous fetitxes socials de la televisió i de l'automòbil com a nous mitjans d'esplai i diversió (que s'havia produït a Espanya amb vint o vint-i-cinc anys de retràs respecte als Estats Units), en els pobles de Mallorca "la gent —com hauria pogut dir perfectament l'encantadora Miss Mosey, la taquillera de la Sala Royal d'Anarene— tampoc ja no volia anar al cinema". Al menys com sempre, fins llavors, hi havia anat. Era l'inici d'una crisi que, amb el anys, arribaria a afectar la pràctica totalitat de locals d'exhibició cinematogràfica (inclosos alguns dels més sumptuosos de les grans ciutats) i a determinar la desaparició massiva de sales de projecció, fins al punt d'arribar a posar seriosa-

ment en perill la pervivència mateixa del cinema com espectacle. Per sort, el cine continua viu; però, des del punt de vista social, artístic i cultural, quelcom en el setè art ha canviat substancialment en el decurs del darrer terç del segle XX. El cine segueix viu, però porta plom a les ales. És, com ha dit Joan Carles Romaguera a les pàgines de *Temps Moderns*,¹ "una art ferit que es resisteix a morir". ¿Serà capaç de remuntar el vol?

El periodista Alfonso Basallo, en el seu imprescindible i lúcid diagnòstic sobre aquesta crisi,² afirma que el cinema ha estat com un tren fantàstic que ha creuat el segle XX per deixar una estela de poesia, de màgia, de fascinació i de misteri; però, mancat d'inspiració, el setè art ha entrat des de fa temps en una perillosa via morta on roman en perill d'extinció. El cine, que ha vingut a ser la Shezade del passat segle, una imponent font de mitologies, el somni col·lectiu de tota una època, un "Tusitala" visual capaç de narrar històries noves o de recrear històries velles, de satisfer el desig d'escoltar relats que ha sentit l'home des de l'època de les caveres i d'omplir les vides humanes d'allò que Ortega en deia "*bocanadas de ensueño*" i

"*vahos de leyenda*", el cine, aquest art per excel·lència del segle XX, el principal (i quasi únic) nutrient de fantasia d'amples sectors de la humanitat (comparable tan sols en dimensió popular al que, en altres temps, suposaren els relats orals, els cantars dels joglars, els romanços de cec o els capitells de les catedrals), ha perdut, des de fa dècades, bona part del seu encís. Alguns dels més pessimistes ja emeteren, fa anys, veredictes tan contundents com, per exemple, el de Paul Schrader, el guionista de *Taxi driver* i *Toro Salvaje*: "El cine s'acaba —assegurà Schrader—; aviat tan sols serà història. Ha arribat al final de la seva edat d'or". Altres pensen que el cinema, com li passà a la tradició oral, ja ha esgotat el seu cicle històric; o que, com ocorregué amb l'òpera, ja li ha passat la seva època i l'únic que li resten són reposicions més o manco ritualitzades. Menys radical, però també pessimista, Alfonso Basallo aplica a l'ocàs del cinema aquell lament de Gustav Flaubert: "El temps de la bellesa ha passat...", i es demana si el final de la "fàbrica dels somnis" seguirà indefectiblement la caiguda de fulla del calendari del nou-cents o si, pel contrari, el setè art serà capaç de recuperar aquella estela de

Perquè hi hagué, en veritat, una edat d'or de plenitud cinematogràfica, que la majoria d'analistes situen entre mitjans dels anys deu (el principi de l'esplendor de l'època muda) i el final dels anys seixanta (que marquen el començament de l'ocàs)

màgia, d'humanisme, d'art i de poesia que tingué al llarg de tota la seva època daurada.

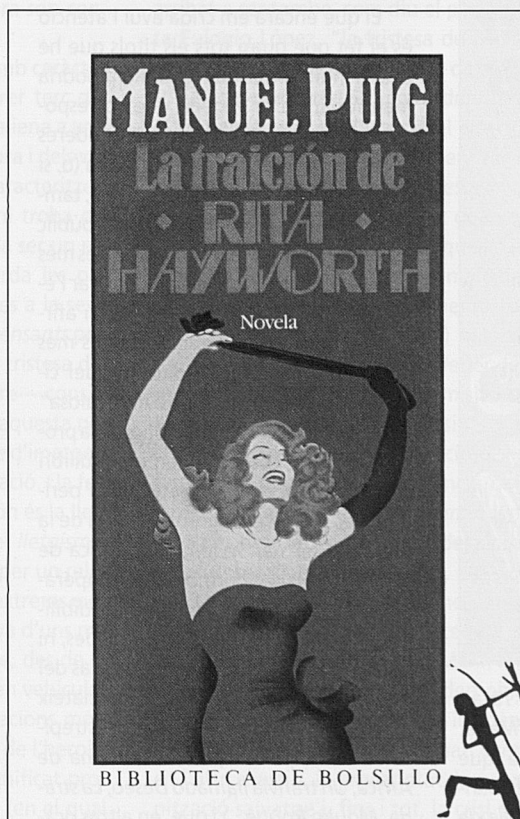
Perquè hi hagué, en veritat, una edat d'or de plenitud cinematogràfica, que la majoria d'analistes situen entre mitjans dels anys deu (el principi de l'esplendor de l'època muda) i el final dels anys seixanta (que marquen el començament de l'ocàs). Durant tot aquest temps el cinema va ser un ingredient fonamental en la vida quotidiana de moltes persones

perquè responia a una necessitat tan inherent a la condició dels éssers humans com és la necessitat de somniar. Era així per a tots els públics, però tal vegada ho era especialment per a les classes socials menys afavorides i, per tant, més freturoses d'aquest contrapunt de somieig i d'il·lusió que periòdicament aportava el cinematògraf a la grisor de l'existència. El fet d'anar al cinema ja era, en si mateix, una festa; i a les cases, als tallers, a les fàbriques, a les oficines, als cafès, a les tertúlies, als talls de picapedrers, a les escoles, a les rotllades de veïns, pràcticament a tots els àmbits de la vida consuetudinària, la gent, sovint, xerrava de cine: de pel·lícules acabades de projectar, d'altres que s'esperava veure pròximament, de records que havien deixat aquelles que s'havien vist feia anys i que, amb freqüència, solien evocar-se amb nostàlgia... Parlar de cinema i de les figures de la pantalla era un complement inevitable i delitós al que fou durant dècades l'espectacle preferit del segle XX per amplex capes de població: veure pel·lícules. I el mateix fenomen es donava, posem per cas, tant a una ciutat de províncies o a un poblet de l'Argentina —els que descriu, per exemple, l'escriptor Manuel Puig a la seva

novel·la *La traición de Rita Hayworth*—, com a qualsevol poble de Mallorca, per no dir qualsevol altre dels mils llocs possibles arreu del món.

La novel·la de Manuel Puig, malgrat descobrir l'acció a l'altre cap del planeta, em recorda

co-



ses de la meua infància artanenca. Estic convençut que la meua afició al setè art, a més del fet d'anar al cinema des que tinc ús de raó, em ve en bona part de les converses que sentia a la meua pròpia llar. Per començar, el cinema figurava entre les plàtiques més habituals dels meus pares, les quals se solien remuntar amb freqüència a pel·lícules i estrelles de la seva joventut (que és tant com dir el període més rutilant de l'època muda i els inicis del sonor: Valentino, Pola Negri, Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Greta Garbo, Clara Bow...). A més d'aquesta circumstància, es donava el cas que a casa meua hi treballava un estol d'al·lotes joves en un taller de modistes regentat per la meua mare, que n'era la mestressa. Tot remetent-me a records de gairebé la meua primera infància, podria fer una llarga llista de títols cinematogràfics evocats en aquell taller i que jo (que vaig ser un cinèfil quasi prematur), entrant i sortint de casa, sovint agafava al vol i retenia a la memòria. Una llista a la qual no hi mancarien pel·lícules com aquestes: *No-bleza baturra*, *Niebla en el pasado*, *Gilda*, *La loba*, *La carta*, *María Candelaria*,



Rebeca, Recuerda, Laura, Cadenas rotas, Jezabel, Las campanas de Santa María, Locura de amor, Si no amaneciera (que era la preferida de la meva mare), Sangre y arena, Encadenados, La costilla de

Adán, El puente de Waterloo... i un llarg etcètera. Com que totes aquestes pel·lícules eren anteriors a la meua època d'espectador, he de dir que només me n'arribaren els seus títols i també, en ocasions, qualche vell programa de mà que alguna d'aquelles al·lotes, coneixent la meua dèria col·leccionista, em regalava. D'altra banda, alhora que es rememoraven les pel·lícules del passat, aquell taller era també una espècie de caixa de ressonància de totes les estrenes que setmanalment, excepció feta dels mesos de l'estiu, arribaven a les pantalles locals. Per aquesta raó, puc recordar també l'impacte que produïren en aquella colla femenina del petit taller domèstic l'estrena a Artà de títols com, per exemple, *San Francisco*, *La heredera*, *Un lugar en el sol*, *El tercer hombre*, *Siguiendo mi camino*, *Lo que el viento se llevó* (que, com és prou sabut, es va estrenar tardíssim a Espanya), *El padre de la novia*, *Pequeñeces*, *Ana*, *Arroz amargo*, *El hombre tranquilo*, *Los hijos de nadie*, *Cantando bajo la lluvia*, *Bellísima*, *Magnolia*, *Niagara*, *Brigada 21*, *Yo confieso*, *Juegos prohibidos*, *Duelo al sol...*, en una altra i heterogènia llista que podria ser aquí igualment inacabable.

El que encara em crida avui l'atenció és el fet que quasi tots els títols que he citat (i molts altres que igualment podria mencionar), a la vegada que corresponien, en molts de casos, a vertaderes obres mestres de la cinematografia (o, si més no, a pel·lícules bastant dignes), també eren alhora èxits notables de públic i, molt especialment, entre les classes més populars. La qual cosa ve a demostrar l'exactitud del judici de Basallo quan afirma que una de les característiques més destacables de l'època daurada del cinema fou la "simbiosi quasi miraculosa" entre els plantejaments artístics de la producció i l'èxit comercial, en un equilibri perfecte en el qual, sobretot en el període més gloriós dels grans estudis i de la plenitud del *star system*, la "fàbrica de somnis" va saber harmonitzar insuperablement l'art, la indústria i la rendibilitat econòmica. És cert que, a vegades, hi hagué grans pel·lícules que, en el cas del meu poble (per no sortir d'un mateix marc de referència), fracassaren estrepitosament —posem per cas *La reina de África*, *Un tranvía llamado Deseo*, *La strada*, *Moulin Rouge*...) i que, en altres oca-

sions, productes infumables assoliren èxits clamorosos; però la tònica general i dominant fou el d'aquella sintonia admirable entre la qualitat del producte artístic i l'acceptació dels espectadors.

El que he contat del meu poble i de les meves pròpies vivències podria valer com exemple d'un fenomen que es produïa pràcticament a l'uníson a tots els innumerables racons de l'ample món on arribava el cinema. Fer cine, a l'època clàssica, va ser una aventura artística a la qual s'hi implicaven la intuïció i la sensibilitat dels productors, la mestria dels grans directors, el talent d'una plèiade de guionistes excepcionals, de directors artístics, directors de fotografia, compositors de bandes sonores, etc., i la fe i la convicció amb què tots els professionals dels setè art s'aplicaven a la seva tasca plenament convençuts de sintonitzar amb el comú dels espectadors, tant si es tractava de grans superproduccions i de "pel·lícules de qualitat" com de la realització de tantes pel·lícules modestes de la sèrie B que avui gaudeixen de la consideració de petites joies del setè art. La producció cinematogràfica fou, en els seus millors temps, una aventura artística i, sovint, també romàntica; tot i que tampoc no es perdés quasi mai de vista la comercialitat del producte final. Actualment, salvant honroses excepcions, els únics criteris de producció responen estrictament a calculades operacions de marketing a les quals es procura eliminar tota possibilitat de risc econòmic. Sens dubte, una bona part de la poesia perduda del setè art s'ha esfumat per les estrictes enclotxes d'aquest càlcul mercantilista. I és que el cine d'avui, com també a les pàgines de *Temps Moderns* ha dit Antoni Serra, "engreixa butxaques però no alimenta l'enteniment".³

Una altra diferència notable és l'actitud dels espectadors davant la pantalla: la diferència d'una mirada que ha passat de ser una contemplació ensomniadora a un simple passatemps consumista. La ubiqüitat i la proliferació de la imatge, tan característica del temps present, especialment senyorejat per l'omnipresència televisiva, ha liquidat el caràcter mític del cinema i, com anota Alfonso Basallo, la sobreabundància icònica ha arruïnada el paladar audiovisual de l'home contemporani i ha acabat amb el poder de fascinació de la mà-

La crisi del cinema, que amb caràcter mundial comença en el darrer terç del segle XX, no és, d'altra part, aliena a una crisi generalitzada de la cultura i dels valors estètics i morals que caracteritzen aquest període, sinó que s'hi troba estretament imbricada i en ve a ser un resultat

quina dels somnis. En la seva penetrant anàlisi, afirma també Basallo:

"Existe, además, otro abismo que separa a los públicos de ayer y de hoy. No hay mucha diferencia entre quienes hacen cola en las hamburgueserías y quienes la hacen ante las taquillas. ¿Común denominador? Unos y otros van a satisfacer una necesidad fisiológica. Los primeros se disponen a engullir inmundicia disfrazada de eufemísticas etiquetas; los segundos se disponen a devorar palomitas de maíz y películas. Unos y otros acuden, ansiosos, a consumir. ¿El qué? Lo que sea. Sucedáneo de carne, sucedáneo de cine, sabores fuertes, dosis de violencia, estruendo y aturdimiento. ¿El qué? Lo que les echen. Lo importante es consumir.

Se me dirá también que los públicos de los años cuarenta, cincuenta y sesenta formaban largas colas ante las salas. Hay una sutil diferencia. El mercado era distinto, la publicidad distinta, la vida distinta. Y la actitud del público era muy otra. No iban a consumir: iban a contemplar y a soñar, en busca de su ración de poesía. Ya lo decía Ramón Gómez de la Serna en una de sus greguerías: 'Colas de cine: colas de hambre de fantasía'. (...) Quienes buscaban todo eso en las salas eran personas. Ahora son consumidores".

La crisi del cinema, que amb caràcter mundial comença en el darrer terç del segle XX, no és, d'altra part, aliena a una crisi generalitzada de la cultura i dels valors estètics i morals que caracteritzen aquest període, sinó que s'hi troba estretament imbricada i en ve a ser un resultat. Alfonso Basallo recorda les paraules d'André Piettre escrites a la seva *Carta als revolucionaris benpensants* poc després del Maig del 68: "La tristesa del nostre temps —afirma Piettre— consisteix a no poder respondre a aquesta necessitat d'ensomni. Ens omple d'imatges; però frustra la nostra imaginació. I la fer. Perquè el pitjor pecat del món és la lletgesa". Una certa estètica del *lletgisme*, la fractura moral provocada per un relativisme ètic portat sovint als extrems més abjectes, la manca progressiva d'uns mites, símbols i arquetipus (que, des de la tradició oral al cinema, havien vehiculat secularment valors i significacions molt fondes), la pèrdua del sentit de l'heroisme com a expressió d'un significat profund de l'existència humana (en el qual

s'hi implicaven l'esforç, el risc, la lleialtat i el compromís), la deterioració de les formes socials de convivència i la contaminació del que Umbral n'ha dit la *galàxia fecal* televisiva, tot això junt ha infectat el cinema i li ha fet perdre aquella frescor, aquell optimisme i aquella vitalitat i espontaneïtat que caracteritzaren les seves millors dècades. La tristesa moral que Bogdanovich situa en un poblet imaginari de Texas a principis dels cinquanta, quan un petit cine local va tancar les seves portes davant la impossibilitat de superar la competència amb la televisió, s'estendria al cap d'una vintena d'anys arreu del tot el món occidental. És cert també que, en aquests anys (els que van de 1950 a 1968, aproximadament), el cinema, estimulat per la rivalitat de la petita pantalla, va ser encara capaç de donar el millor de si mateix; però, finalment, va acabar tanmateix per sucumbir al pecat de la lletgesa i per ser el reflex fidel del clima espiritual de tota una època. Al capdavant, aquella "tristesa del nostre temps" de la qual parlava Piettre —aquest temps diagnosticat com una era de nihilismes, malenconies i buidors existencials per autors com Viktor Fankl, Rollo May i Jean Guittou, entre altres— ha arribat a ser també, com diu el periodista Eulogio López, "la tristesa de Hollywood"⁴ i, en general, la tristesa del cine.

La "revolució del 68" coincideix amb el començament de la crisi del cinema clàssic i hi contribueix de manera decisiva. Malgrat tots els innegables aspectes positius d'aquell moviment generacional, les constants negatives que en el pla social i ètic es deriven del maig del 68 (i que s'han imputat críticament a tot el darrer terç del passat segle) han estat, com ha fet notar Henri Weber, les següents: els estralls de la permisivitat, l'individualisme egoista, la desintegració de la parella, la precarització de la família, la dimissió i evanescència dels pares, el *spleen* de les *superwomen* sense espòs ni infants, l'ansietat dels individus desproveïts de referents, l'explosió de la delinqüència, de la incivilitat, de la toxicomania, dels adolescents privats de tota noció del Bé i del Mal... Imputacions crítiques que no poden oblidar, conclou el mateix autor, la incidència que en aquests fenòmens han exercit l'atur massiu, la precarietat, la urbanització salvatge i, fins i tot, la crisi d'i-



deologies emancipadores heretades del segle XIX.⁵

La pantalla dels cinematògrafs ha acabat per ser-ne el mirall fidel de tot això, tant pel que fa als continguts argumentals de les històries que es narren a les

La mort de l'èpica westerniana, com a exponent de la crisi de tots els grans gèneres cinematogràfics tradicionals, era possiblement l'expressió més emblemàtica de tota la decadència, la mediocritat i la vulgaritat que s'apoderaria de les pantalles en els anys vinents, en el decurs dels quals el cinema només a moments fugaços aconseguiria ser de bell nou aquell tren de màgia



de somnis ja no fa somniar com abans; només entretén. La tristesa del cinema del darrer terç del segle XX és, en bona part, la de la mort de l'èpica i de l'heroisme que s'han vist reduïts a pura violència i la de la mort de l'amor que ha quedat reduït a simple sexe. I les pantalles s'han omplert de truculència, de gore, de barroeria, de pornollenguatge i d'efectisme groller. "En las (películas) de acción —escriu Alfonso Basallo— se dan invariablemente los mismos elementos: efectos especiales, violencia, trepidación, velocidad, punto. Un esquema que recuerda sospechosamente al del género infantil por antonomasia: el cortometraje de dibujos animados. Este apenas tiene trama; lo que tiene son colores vivos, velocidad y mucha violencia (...). El niño, sobre todo el muy pequeño, no necesita más. Como buena parte del público actual". (I és que hi ha una cosa molt certa: els nins d'abans —els de la meua generació de la postguerra, per exemple— érem, com espectadors, molt més madurs del que ho són actualment la immensa majoria dels consumidors adults d'imatges, de crispets i de coca-cola a les sales dels multicines). Pel que fa a les històries d'amor, més val no parlar-ne: la trivialització i la banalització del sexe en aquests darrers trenta anys les han convertides (salvant també aquí excepcions molt honoroses) en poca cosa més que pura pornografia; i, a bona part dels arguments de les pel·lícules, siguin del gènere que siguin, els "herois ètics" de primer —o els éssers humans ambigus però carregats d'humanitat com eren, posem per cas, els del cinema negre (i pens ara en el Fred MacMurray de *Perdición* o de *La casa nº 322*, per citar només un exemple) s'han vist desplaçats, com observa Basallo, per wasps desencaxats per la luxúria i la cobdícia (com l'inevitable Michael Douglas) i una galeria depriment de personatges desequilibrats, tipus aberrants, degenerats i psicòpates que han fet que la cartellera s'hagi convertit en una llarga desfilaria de misèries. Amb paraules del mateix Basallo: "Un pestilent femer que recull els detritus més sòrdids que oculta el cor de l'home".

El desafecte que els públics començaren a mostrar vers al cinema a principis dels anys setanta no es degué únicament al fet que altres formes de diversió s'haguessin introduït en el seu

entorn habitual, sinó també que el cinema, ple de sexe, de vulgaritat i de violència, ja havia deixat de ser allò que "sempre havia estat". I la gent, a Mallorca, com a molts altres llocs del món, va anar desertant del cine i les sales d'exhibició començaren a tancar a manta. Aquella tristesa que a *The last picture show* veïem despuntar en un poblet de Texas havia arribat també fins aquí.

En el premonitori film de Bogdanovich (ambientat a l'any 1951, però realitzat, no ho oblidem, vint anys després), el cinema del poble finia amb una última sessió en què es projectava un dels westerns més èpics de la història. L'elecció no podia ser més encertada. A finals dels seixanta i principis dels setanta, quan la crisi del cinema i la clausura de sales d'exhibició començaren a estendre's per tot arreu, es produí, simultàniament, la mort del western com a gran gènere cinematogràfic. Potser el darrer gran western de factura clàssica va ser *Río Lobo* de Howard Hawks l'any 1970. De Howard Hawks, precisament: el mateix realitzador de *Río Rojo*, aquella darrera pel·lícula del cine d'Anarene. I, de llavors ençà, les bones pel·lícules de l'Oest que s'han realitzat quasi poden comptar-se amb els dits d'una mà (i en tot cas, respecte als westerns clàssics, ja han estat sempre una altra cosa). La mort de l'èpica westerniana, com a exponent de la crisi de tots els grans gèneres cinematogràfics tradicionals, era possiblement l'expressió més emblemàtica de tota la decadència, la mediocritat i la vulgaritat que s'apoderaria de les pantalles en els anys vinents, en el decurs dels quals el cinema només a moments fugaços aconseguiria ser de bell nou aquell tren de màgia, de llum, de somnis i de fantasia que havia creuat, fins i tot en els moments històrics més plens d'ombres i misèries, les set primeres dècades del segle XX. 🎬

(1) ROMAGUERA, J.C. *Les imatges d'una dècada* (I). *Temps Moderns*, núm. 100, febrer de 2004.

(2) BASALLO, A. 2001: *La Odissea del Cine. Un recorrido por la mitomanía del séptimo arte*. Madrid: Espasa Calpe S.A., 2000.

(3) SERRA, A. *Ja som centenari, gràcies al cinema*. *Temps Moderns*, núm. 100, febrer de 2004.

(4) LÓPEZ, E. *Por qué no soy progre*. Madrid: Libroslibres (col. Políticamente Incorrecto), 2001.

(5) VEG. ESPLÉ, R. *La educación formal en el cine de ficción 1975-2000*. Barcelona: Laertes S.A., 2001.

pel·lícules com pel que respecta als aspectes formals amb què aquestes històries solen venir servides. La vella fàbrica